

De mechaniek van de magie (of andersom): een gesprek met Sigrid 'T Hooft over HIP

Bruno Forment

Nu de oude instrumenten en speelwijzen uit zowat elke orkestbak weerklinken, lijkt het historiserende experiment zich ook naar het toneel te verplaatsen. Geladen termen als ‘authentiek’ of ‘reconstructie’ blijven taboe, maar in plaats daarvan nestelen zich trendy concepten als *re-enactment* of HIP (Historically Informed Performance) in het theaterjargon. Al dan niet gevoed door een aversie voor de *malscène* (dixit Philippe Beaussant) van het regietheater, dan wel door een onschuldige belangstelling voor het verleden, laven theatermakers zich aan verdwenen praktijken om hun geliefkoosde repertoire vorm te geven. In de dans kennen we onder meer Fabian Barba, die het pionierswerk van Mary Wigman recupereert om er zijn eigen ‘lichaamsarchief’ mee op te bouwen, of de heropvoeringen van legendarische Ballets Russes-choreografieën.

Ook binnen het internationale operagebeuren lijkt zich één en ander te bewegen. Kon men tot voor kort slechts sporadisch een historiserende voorstelling meepikken op een festival her en der, vinden we thans de naam van Benjamin Lazar – het brein achter de cultproductie van *Le bourgeois gentilhomme* (2004) – op de affiche van de Opéra-Comique. Het Liceu van Barcelona knapte in 2001 zijn geschilderde *Aïda*-schermen op om er een kleurrijke voorstelling mee te realiseren. Naxos verwierf de licentie over de Drottningholmproducties uit de tachtiger jaren om hen uit te geven op DVD, en websites en blogs geven blijk van een groeiende belangstelling voor deze alternatieve *modus operandi*.

Eén van de centrale motoren van de HIP-beweging is ongetwijfeld Sigrid T’Hooft. Al jarenlang doceert deze Gentse danseres en musicologe barokgestiek aan de conservatoria van Leipzig, Den Haag en Brussel. Haar werk als choreografe en regisseuse was te zien in

producties van onder andere La Petite Bande, maar het is vooral sinds haar spraakmakende *Radamisto* voor Karlsruhe (2009) dat T’Hoofts regieagenda steviger gevuld is dan ooit. We troffen haar aan in voorbereiding van liefst drie nieuwe producties: Johann Sigismund Kussers *Adonis* voor Karlsruhe (maart 2011), *Così fan tutte* voor het Slottsteater van Drottningholm (mei 2011) en Johann Christian Bachs *Zanaida* voor het Goethetheater van Bad Lauchstädt (juni 2011). We vroegen haar wat het nu eigenlijk betekent om opera ‘historisch geïnformeerd’ op te voeren.

“Er komen verschillende aspecten bij kijken. Allereerst ga ik er van uit dat het stuk niet naar moderne normen geadapteerd hoeft te worden, en dat ik me zo goed mogelijk houd aan de scenische condities uit de tijd van de première. Een uitgekiende, steeds wisselende lichtregie of een gesloten decor zal ik bijvoorbeeld niet gebruiken. Vanuit het libretto probeer ik de mechaniek van het toneelgebeuren te achterhalen: wie is bijvoorbeeld wanneer en waar op scène? Het acteren zelf voed ik onder meer vanuit de traktaten en iconografie. Ten derde respecteer ik de theatrale percepties van vroeger: een zeventiende- of achttiende-eeuwse opera die zich in het antieke Rome afspeelt, toon ik dus niet als antiek drama, maar vanuit de barokke blik op de Oudheid.”

Heeft zo’n complexe operatie een esthetische meerwaarde?

“Ik zou eerder spreken van een esthetische *waarde* die veel verder reikt dan het parfum van het historische kostuum. Door alle muziektheatrale componenten in dezelfde mate te respecteren en op elkaar af te stemmen, streef ik ernaar alles dezelfde taal te laten spreken. Om die reden werk ik bij voorkeur samen met vaste partners die tevens de barokesthetica begrijpen, zoals dirigent Peter Van Heyghen of scenograaf-kostuumontwerper Stephan Dietrich (Teatrum Mundi). Maar ook afzonderlijk vervullen alle aspecten van mijn regies natuurlijk een esthetische functie. Neem nu het kaarslicht, dat het onmiskenbare voordeel heeft focus te ontbreken en daarom de toeschouwer vrijer laat in zijn blik dan bij een moderne

lichtregie het geval is. Het oog wordt bij kaarslicht veel meer opgezogen in de totaliteit van de opvoering en het kan er op eender welk moment uit of opnieuw in kan stappen. Het enige element dat de focus naar zich toe kán trekken, is misschien de zanger, door in het voetlicht te treden. De kracht en magie van dat gelige, flikkerende kaarslicht bestaat er bovendien in dat het het publiek toelaat zelfstandig de essentie van een bepaald affect tot zich kan laten komen, zonder dat dit laatste in hun plaats ‘bijgekleurd’ wordt.”

De beelden die je realiseert uit het samenspel van kaarslicht, weelderige kostuums en geschilderde decors die bij open doek gewisseld worden, zijn in ieder geval bijzonder (zie Illustratie). Mogen we aannemen dat zij een navenant prijskaartje hebben?

“Mijn regies zijn niet noodzakelijk duurder dan deze van de reguliere operapraktijk, waarin allerhande technische snufjes het budget soms ook danig onder druk zetten. Opera in welke vorm ook is duur, en er duiken altijd technische realisatieproblemen op. Uiteraard kost het een stuk meer om Giulio Cesare in een barok kostuum te laten opdraven dan in een smoking, maar het uiteindelijke budget hangt af van hoe ver je in de historisering gaat. De materialen zelf zijn overigens goedkoop: een geschilderd decor vraagt alleen om verf, doek en hout. Wél prijzig zijn de loon- en atelierkosten voor het handwerk dat bij de kostuums en decors komt kijken. Bovendien moet je vaardige handen vinden om die kunstige materialen te vervaardigen. In de kostuumateliers treft men nog veel ambachtelijke traditie aan, maar de decorschilderkunst is een ander verhaal. Wat dan weer niet uitsluit dat er hulpmiddeltjes bestaan, zoals het schilderen met projecties.”

In maart 2011 herneemt de Munt de Herrmannregie van *La finta giardiniera*, en dit meer dan twee decennia na de première (1986). Stelling: Sigrid T’Hooft heeft de ambitie Händelopera’s driehonderd jaar na hun première te hernemen.

“Absoluut niet. Allereerst bestonden er in Händels tijd *überhaupt* geen regisseurs die een productie schiepen rond een bepaald idee, laat staan één dat hernomen kon worden. Opera

was toen altijd *work in progress*, en elke heropvoering ging gepaard met aanpassingen, zoals nieuwe aria's. Het woord 'herneming' is dus erg misplaatst. Ik kan enkel maar een stuk *hermaken*, net zoals een dirigent een partituur in een bepaalde overleveringsstaat doet herklinken met behulp van de kaleidoscopische momentopnames die door de geschiedenis gefilterd werden. Van Händels *Radamisto* koos ik bijvoorbeeld de eerste versie (Londen, 1720), zonder toevoegsels uit latere versies en met alle recitatieven intact. Ik deed dit omdat er van die versie een souffleurboek bestaat, wat een unicum is voor Händel. Vergis je echter niet: dit *prompt book* kan je niet vergelijken met de latere regieboeken, je vindt er vooral aanwijzingen in à la 'Personage X komt links op, gaat rechts af'. De eerste bedrijven zijn overigens uitvoeriger geannoteerd dan de laatste. Je moet dus hiaten invullen op basis van wat je wél weet, wat ik een boeiend leerproces vind."

Ik kan mij inbeelden dat de fragmentarische aard van de historische overlevering enorm prikkelend en uitdagend moet zijn. Is het niet op zo'n momenten dat je de moderne theatermaker in jezelf laat optreden?

"Het is niet omdat het gegeven van de barokopera per definitie lacuneus is dat ik er mijn ei in kwijt kan. Ik beschouw me trouwens tijdens het hele werkproces als een moderne theatermaker. De gebondenheid aan regels belemmert mijn vrijheid niet, integendeel: ieder regisseur, zanger of musicus werkt sowieso binnen een kader van regels en parameters die hetzij opgelegd worden door het gespeelde operagenre zelf, hetzij ingegeven zijn door de eigen intuïtie. Hoe meer analytisch materiaal en achtergrondinformatie ik kan verzamelen over een bepaald werk, hoe meer het tot mij spreekt en ik zin krijg om het op scène te brengen. Het is een veel grotere creatieve uitdaging om uitvoerders die níét binnen de HIP werkzaam zijn op te nemen binnen de acteerstijl van de zeventiende, achttiende of vroege negentiende eeuw. Hoewel zangers nu beter getraind worden als acteurs en meer personenregie verdragen dan pakweg dertig jaar geleden zijn we toch de traditie kwijt van

zangers die ook als spreekacteurs actief waren en zo een pak meer toneelmatige ervaring hadden.”

Toen ik jou bezig zag met zangers in repetitie had ik de indruk dat je de personages samen met hen ontdekt, alsof je hen al experimenterend een nieuw, zij het historisch geïnspireerd, lichaam geeft. Vergelijk ik jouw methode met die van de modale operaregisseur valt het mij op hoezeer je je onthoudt van grote concepten.

“Mijn idee over opera maken is in de eerste plaats mechanisch, niet filosofisch. Ik begin steeds vanaf nul en op basis van de historische informatie. Dat ateliergevoel wordt deels bepaald door het feit dat, zoals gezegd, mijn zangers vaak niet onderlegd zijn in de barokke manier van acteren, die eerder representatief (tonend) dan expressief is. Het omschakelen van acteerstijl is voor hen een persoonlijke queeste waarbij ik hen met alle middelen help. Blijkbaar speelt mijn achtergrond als danseres mee in mijn gewoonte om gebaren actief voor te tonen. Maar ik probeer hen geen choreografie op te leggen die ze moeten uitvoeren. Het is mijn bedoeling hen louter een taal aan te reiken waarmee ze leren ‘spreken’, en dat liefst zo spontaan, retorisch en improvisatorisch mogelijk.”

Nu beschermde monumenten als het Goethetheater en het Slottsteater van Drottningholm hun deuren voor jou openden, vroeg ik mij af of het sacrale gevoel dat van die eeuwenoude ruimtes uitgaat jou niet verlamt in jouw creativiteit?

“Hoewel ik me natuurlijk vereerd voel in die theaters te mogen werken, ervaar ik ze niet als sacraal, eerder als magisch en inspirerend. Je hoeft maar naar een werkend schaalmodel van een achttiende-eeuws theater te kijken of te luisteren naar het gerommel van een houten machinerie om die magie te ervaren. HIP valt daar helemaal op zijn plaats, je moet er geen apentoeren uit te halen om alles praktisch te realiseren. Bovendien is de eenheid tussen auditorium en scène er compleet. Het is jammer dat de meeste historische machinerieën in de Europese theaters werden afgebroken. Zelfs een prachtig bewaard

achttiende-eeuws auditorium als dat van het Markgräflisches Opernhaus van Bayreuth heeft een betonnen toneeltoren. Was dat anders geweest, stond HIP misschien al dichterbij haar doel. Wat dan weer niet wil zeggen dat HIP onmogelijk is in een modern theater.”

In principe zou men een aantal van die verdwenen theaters kunnen herbouwen, zoals Haydn's operahuis te Eszterháza in Hongarije. Dat plan ligt concreet op tafel?

“De bedoeling van de International Opera Foundation Eszterháza, waarvan ik één van de stichters ben, is het herbouwen van dat historisch theater om het als experimenteerruimte te gebruiken. Het probleem van de overgebleven achttiende-eeuwse theaters is dat het musea zijn zonder regelmatig productieritme, laat staan mogelijkheden om er het métier op intensieve wijze te leren. Daarvoor zijn de veiligheidsvoorschriften en conservatiemaatregelen te strikt. Door een theater te herbouwen naar oude plannen maar met aandacht voor de moderne normen zouden we baroktheater kunnen brengen zonder duizend en één beperkingen. Er zouden zelfs nieuwe opera's voor gecomponeerd kunnen worden, net zoals je moderne composities voor klavecimbel kan schrijven.”

Afgaand op jouw realisaties heeft HIP de laatste jaren stevig wortel geschoten. Ervaar je een breekpunt met vroeger, en hoe verklaar je die plotse belangstelling?

“Het respect en de vanzelfsprekendheid van historische uitvoeringspraktijk was er al langer op muzikaal vlak. De barokopera is nu ingeburgerd: elk huis heeft intussen zijn jaarlijkse Monteverdi of Händel. Ook buiten het festivalcircuit en zelfs in de operabastions waagt men zich aan onbekend repertoire. Wat HIP zelf betreft, valt het mij op dat het steeds minder bij iets eenmaligs blijft. Lazars *Le bourgeois gentilhomme* reisde intensief rond en werd gevolgd door nieuwe regies van Lully, Landi en zelfs Massenet, Villégiers' legendarische *Atys* wordt hernomen, en mijn eigen *Radamisto* zag ik ook een tweede keer geprogrammeerd staan. Dat succes kan je misschien verklaren vanuit de zoektocht van het operapubliek naar nieuwe indrukken, die ze nu in HIP aantreffen. In Frankrijk kent men dan

weer een grotere continuïteit in de toneelpraktijk met vroeger. In Duitsland lijkt het regietheater op zijn retour, wat de opening voor en vraag naar historiserende producties vergroot. Ik denk dat we uiteindelijk een golfbeweging maken: laten we niet vergeten dat de vroege twintigste eeuw al volop Händel en Rameau aan het ontdekken was en visueel veel dichter stond bij HIP dan het muzikale. Nu lijkt het net omgekeerd.”

Was jouw werk voor Karlsruhe beslissend?

“Karlsruhe is ongetwijfeld belangrijk geweest. Het begon er allemaal toen mijn *masterclass* barokgestiek voor de Internationale Händel-Akademie werd opgemerkt door het Badisches Staatstheater, dat de jaarlijkse Händel-Festspiele organiseert. Ietwat schoorvoetend gaf de intendant mij de kans om het tweede bedrijf van Händels *Lotario* te regisseren, terwijl het eerste en derde als regietheater werden opgevat. Een beetje cru, maar het experiment werkte wonderwel. Willens nillens werd ik onderdeel van de harde debatscultuur die het Duitse operagebeuren typeert en heb ik weerwoord van weerwoord moeten dienen. Maar ik had de pers en het publiek aan mijn kant en werd uitgenodigd om *Radamisto* integraal te ensceneren. Op haar beurt werd deze productie opgemerkt door de operakritiek, zoals Opernwelt en OperaGlass, en dat gaf een enorme *boost* aan mijn carrière.”

Vind je die polarisering tussen jouw werk en het moderne regietheater niet vervelend?

“Als puntje bij paaltje komt, heb ik niets te verdedigen. Ik ben niet tégen regietheater en bedrijf geen HIP vanuit een contesterende houding, die is het niet waard. Waar ik mij wel aan stoort, is dat ik mijn ding vaak eerst met woorden moet beargumenteren alvorens ik de kans krijg het in de praktijk te bewijzen – in België is dat het geval. Dat vind ik onzin, want theater kan je alleen maar ‘bewijzen’ door het te brengen, niet door er eerst over in discussie te gaan. De discussie, dat leert de ervaring me, verstilt eens een degelijke HIP-voorstelling werd opgevoerd.”